

# SOBRE EL REALISMO EN ARQUITECTURA

**María Teresa Muñoz, arqto.**

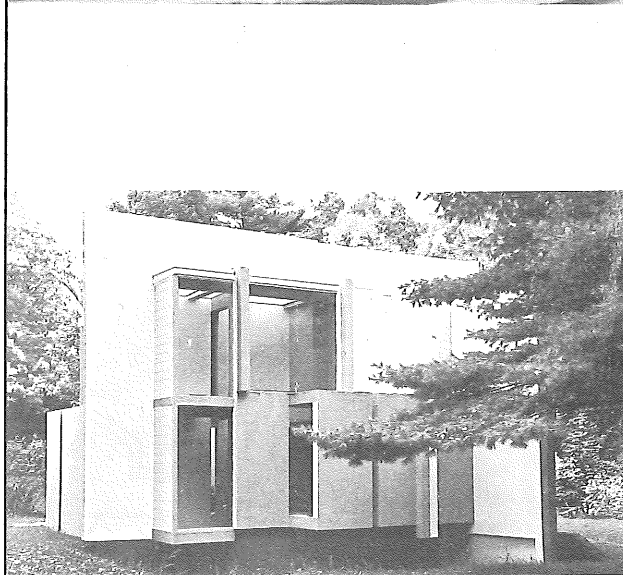
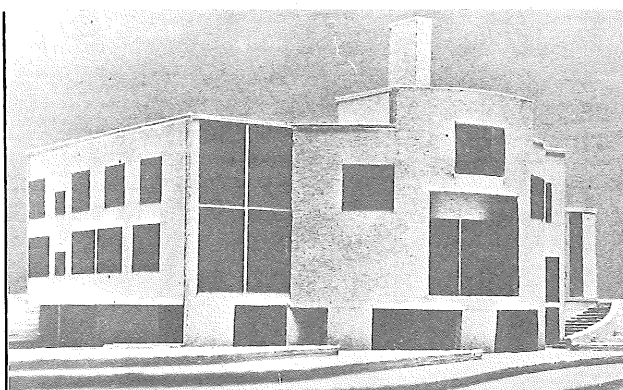
El entendimiento de las artes plásticas sobre la base de la relación existente entre forma y contenido, ha situado tradicionalmente a la arquitectura en el nivel más bajo de un supuesto espectro de realismo, a causa de su natural incapacidad para incorporar en sus obras rasgos propios del hombre o la naturaleza<sup>1</sup>. Esta incapacidad para ser un fiel reflejo de la realidad exterior hacía, como contrapartida, que la arquitectura se mostrara particularmente apta para admitir recursos estilísticos y, también, para ser regida por determinaciones estrictamente racionales. Los estudios históricos han sido constantes en presentar a la arquitectura como una disciplina alejada de la figuración y de la mimesis, como una actividad autónoma en sus formas y convenciones, y a las eventuales invocaciones a la realidad y a la naturaleza simplemente como un paso inevitable en los momentos de transición de unas formas a otras, de unas convenciones a otras.<sup>2</sup> El renovado interés por los problemas de la forma que ha traído consigo la arquitectura postmoderna, abandonados ya definitivamente los propósitos revolucionarios del Movimiento Moderno, parece indicar, por tanto, que la arquitectura toma

el camino más estrictamente disciplinario y vuelve a reconsiderar la racionalidad y la retórica como fundamentos de una actividad que no ha de buscar otra justificación a sus producciones que su propio valor como arquitectura. La atención que los arquitectos contemporáneos prestan a los medios expresivos de la disciplina, demuestra una decidida voluntad de restituir su campo de actuación al más específico de la arquitectura como forma, haciendo de los momentos constructivos y formales el centro de su reflexión y su actividad. El formalismo característico de la arquitectura postmoderna, puesto de manifiesto en su preocupación analítica por los problemas específicos de la disciplina y en su entendimiento de la arquitectura ante todo como construcción, resulta ser, sin embargo, muy distinto de aquel otro formalismo contra el que reaccionó violentamente la profesión en las primeras décadas del siglo XX —en cuanto se identificaba con un supuesto esteticismo y subjetivismo decadente propio del siglo XIX.<sup>3</sup> Porque el post-modernismo, al hacer de la objetividad y de la historia sus valores más reconocidos, se coloca plenamente dentro de la corriente del pensa-

miento moderno y, como tantas otras actividades creativas, si vuelve a preocuparse por los problemas de la forma, no es para hacer de ellos recursos de aislamiento o marginación de su actividad, sino con el objeto de encontrarse más profundamente con el hombre y la realidad.

La evidencia más inmediata de los deseos de realidad de la arquitectura contemporánea la tenemos en la opinión, bastante generalizada entre los profesionales, de que el experimentalismo formal es, en sí mismo, bastante problemático.<sup>4</sup> Es decir, que la arquitectura siempre opone una cierta resistencia a la incorporación de formas por la vía de la más pura experimentación. Nadie duda que muchas veces es posible adivinar, tras ciertas obras construidas, un gran arquitecto, aún cuando puedan cuestionarse sus formas, mientras que hay edificios que no revelan sino la existencia de un experimentador. Y, cuando está en juego la arquitectura, nadie pondría un signo de igualdad entre ambos.

La idea de que existe una diferencia clara, un auténtico salto cualitativo, entre lo que es experimentación formal y lo que es realmente arquitectura está, en nuestra opinión, en la base de toda la polémica de la arquitectura actual, incluso por encima de la oposición entre las tendencias más abstractas y más



↑ Robert Venturi.  
Casa Wike en  
Filadelfia, proyecto  
(1969).

↑ Peter Eisenman.  
Casa Frank (casa  
VI) en Cornwall,  
Conn., 1977. Vista  
desde el Este.

empíricas del post-modernismo. Un simple examen de dos obras bastantes representativas de la arquitectura de nuestros días —el proyecto para la Casa Wike en Filadelfia, realizado por Robert Venturi en 1969, y la Casa Frank o Casa VI en Cornwall Conn., construida por Peter Eisenman en 1977— nos hace ver que el realismo arquitectónico no puede ser hoy entendido como el reflejo fiel de algo exterior, ni siquiera como la propia materialidad del edificio construido. Porque, aún reconociendo lo importante de la materialización de la arquitectura y sin pretender llevar demasiado lejos la condición ejemplar de Venturi y Eisenman, el contenido de realismo que podríamos asignar en principio a estas dos obras tiene que ver, sobre todo, con un grado de verosimilitud constructiva que muy poco alteran la condición de proyecto de la Casa Wike o la de edificio construido de la Casa Frank.

Vamos a mantener nuestro comentario sobre estas dos obras concretas con objeto de examinar el modo en que se manifiesta en las obras construidas ese realismo tan buscado hoy por la profesión y, en consecuencia, si este realismo ha de ser entendido como una característica de todo el movimiento postmoderno o únicamente como propio de una de sus tendencias.<sup>5</sup> Comencemos por señalar dos

hechos importantes: por un lado, que ambas obras muestran una tendencia a desvincular sus formas de todo aquello que pueda suponer una amenaza para su entidad separada y puramente arquitectónica, a eliminar cualquier obstáculo que impida la manifestación clara de su condición formal; y, por otro lado, que la Casa Wike y la Casa Frank presentan opciones figurativas mucho más distantes que lo que cabría esperar de su coexistencia cultural, e incluso de su supuesta adscripción a tendencias contrapuestas dentro de un mismo movimiento arquitectónico.

Dentro de lo que podemos considerar común a estas dos obras, queremos señalar que tanto la Casa Wike como la Casa Frank, cuando se consideran en sí mismas, parecen traicionar las intenciones más explícitas de sus autores; pues, si Venturi y Eisenman se manifiestan abiertamente favorables a la utilización conjunta de recursos formales y espaciales antes considerados incompatibles, de construir la arquitectura más sobre la acumulación de efectos que sobre la exclusión, sus edificios presentan un carácter más analítico que sintético, más divisivo que integrador, es decir, parecen ser más el resultado de una descomposición que de una composición. Sólo las simpatías de Venturi hacia los recursos manieristas y las de Eisenman

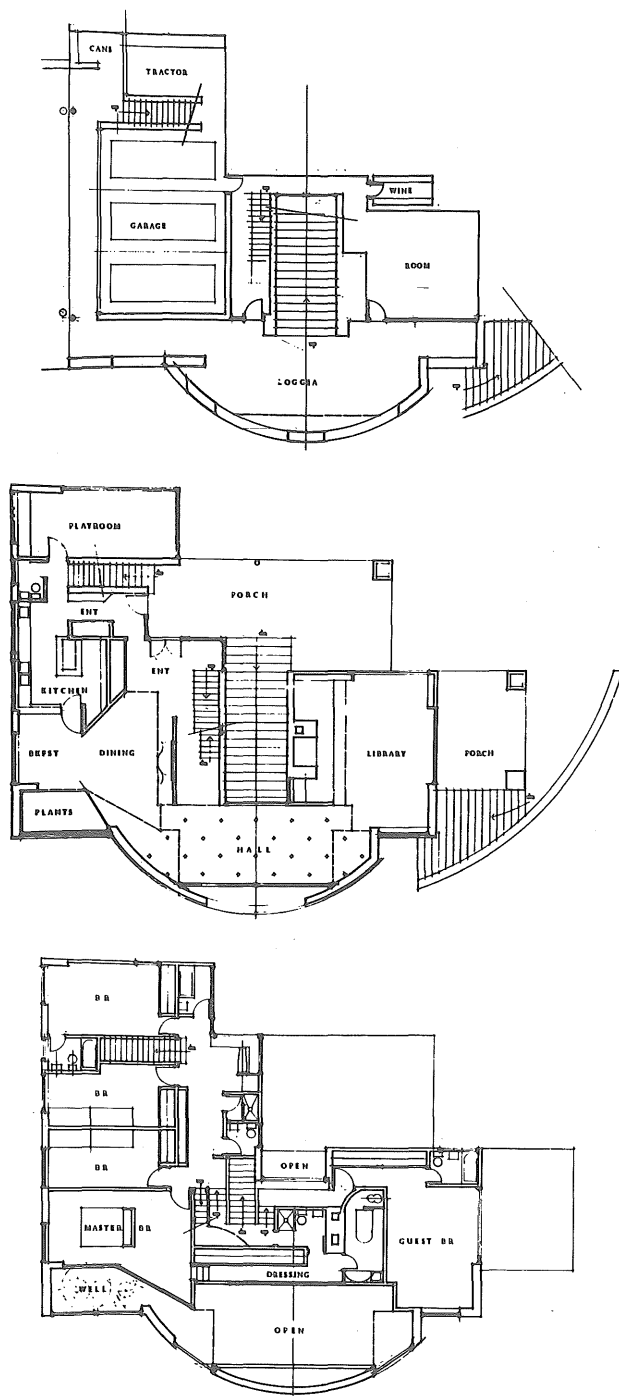
hacia los procedimientos de-compositivos de De Stijl están en la línea de unas obras en las que se produce una auténtica liberación del fragmento, a través de operaciones fundamentalmente analíticas. La diversidad y redundancia con que se presentan en la Casa Wike y la Casa Frank los muros, soportes, escaleras, etc., manifiestan la descomposición esencial del edificio, de manera que cada elemento puede ser apreciado con independencia de su lugar o función dentro del conjunto.

Además, el edificio mismo tiende a presentarse como fragmento. Así, la fachada curva y la escalera exterior del proyecto de Venturi, con sus centros fuera del ámbito de la construcción, y la aparición de una serie de ángulos rectos en la fachada trasera formando sucesivos porches, producen como efecto la ampliación de los límites de la casa, al tiempo que los hacen más imprecisos. También la Casa Frank, mediante el juego de planos y volúmenes, de macizos y vanos, busca destruir toda posibilidad de cerrar el objeto sobre sí mismo, hecho que se hace particularmente evidente en el elemento central de la casa —la pared— que, al sobrepasar rotundamente las cubiertas, sugiere una capacidad como soporte aún no agotada en la propia construcción.

Después de estas observaciones, cabe preguntarse cuál es la razón de ser del fragmento en las obras construidas del post-modernismo, e incluso si en la Casa Frank y la Casa Wike cabe adivinar para el fragmento causas diversas o, por el contrario,

cio como fragmento, una posible respuesta podría estar en la voluntad de insertar el objeto arquitectónico en su entorno obligándonos, por medio de un debilitamiento de sus límites y la inconclusión deliberada de sus rasgos más importantes, a completarlo con elementos físicamente existentes o simplemente imaginados. De ser así, tanto la búsqueda de un significado ajeno a la propia construcción, como el establecimiento de relaciones sintácticas con formas exteriores al edificio, tanto la incorporación de una iconografía superficial como la imposición al edificio y su entorno de leyes de naturaleza abstracta, serían las que posibilitarían la existencia fragmentaria de la obra, como parte de un universo más amplio.<sup>7</sup>

Ahora bien, toda la arquitectura contemporánea, por encima de sus diferencias y matices, vuelve a tomar lo fragmentario desde una posición que no acepta como suyas las imposiciones de los códigos tradicionales, pone límites severos a la experimentación formal y rechaza la pura espontaneidad como guía de su actividad, de manera que la condición fragmentaria de edificios como la Casa Wike o la Casa Frank ha de ser buscada, en todo caso, al margen de cualquier voluntad retórica o despreocupación compositiva de los arquitectos al construir sus obras. Tampoco el significado o la sintaxis pueden proporcionar, por sí mismos, una explicación satisfactoria de dicha condición fragmentaria de las obras del post-modernismo si se tiene en cuen-



Robert Venturi.  
Casa Wike, planta  
sótano, planta  
principal y planta  
piso.

ante todo un valor referencial. Estos rasgos, como demuestran claramente las dos obras comentadas, no tienen en ellas ni el valor de manifiestos de una determinada opción arquitectónica ni tampoco el de mero servidores de objetivos ajenos. En su condición de algo casi literal, tienen como misión principal la de aludir a una realidad arquitectónica ya existente, de la que la obra participa. Las referencias, en cuanto indicadores de realidad, hacen posible que las distintas formas o imágenes que integran el edificio se presenten como aisladas, desprendidas del conjunto, haciendo así —como lo es la de una frase colocada entre paréntesis— más dramática su dependencia y confrontación con la realidad.

A la luz de esta carga referencial que reconocemos en la arquitectura contemporánea, los tan debatidos temas de la decoración y de la deformación compositiva, aparecen aún con más fuerzas como característicos de una posición realista.

Ya la búsqueda de la realidad, en oposición al academicismo y las leyes establecidas, ha pasado invariablemente en arquitectura por una reconsideración a fondo del problema del ornamento —en su doble manifestación de la depuración estructural, eliminando todo lo inessential y añadido, y de la conversión de toda forma arquitectónica en ornamento. Y también las deformaciones y la violencia ejercida contra las convenciones y la apariencia habitual de un objeto han sido reconocidas siempre como recursos de acercamiento a la realidad.<sup>8</sup> Ahora

Venturi y Eisenman— nos encontramos ante el problema de dilucidar si esta posición ha logrado cristalizar también en una manera que, como ha sucedido con tantos otros movimientos a lo largo de la historia, pueda ser considerada propia de la arquitectura de nuestros días. Porque, ¿cómo podría una misma posición estar a favor de las libres asociaciones de planos y volúmenes en los edificios, estar del lado de la más pura lógica constructiva desprovista de cualquier residuo de forma anterior o preconcebida, y, al mismo tiempo, patrocinar una arquitectura historicista y documental, unos edificios fuertemente caracterizados que parecen ser más un repertorio de imágenes que un conjunto de puras relaciones abstractas?

Aceptar sin más la estructura dialéctica del post-modernismo, su escisión radical en dos movimientos igualmente potentes y antagónicos en sus intereses y en su estilo, no es suficiente, en nuestra opinión, para explicar la confluencia de muchos de sus rasgos ni tampoco la gran distancia que media entre sus resultados figurativos. Si se admite que las fronteras entre realidad y abstracción son hoy mucho más débiles y difusas que lo eran en la arquitectura tradicional, no puede afirmarse que sea una eventual incompatibilidad entre la especulación abstracta y los componentes empíricos la responsable de la escisión del post-modernismo. Y, si a pesar de todo, la Casa Wike y la Casa Frank resultan ser edificios tan diversos, esta diversidad ha de interpretarse,

confluyentes.

Tradicionalmente, la arquitectura ha tenido una justificación para el fragmento en su voluntad de embellecer, como corresponde a toda retórica. La función estética de la arquitectura es la que permitía que existieran en los edificios partes especialmente brillantes, aunque no estuvieran determinadas por la lógica de la construcción ni jugaran un papel decisivo en la articulación del conjunto. (La importancia de esta dependencia queda bien patente si tenemos en cuenta que fue precisamente al cuestionarse la función estética de la arquitectura —en los planteamientos racionalistas de comienzos del siglo XX— cuando se postuló con más fuerza la unidad de las obras construidas, unidad a la que debían estar supeditados hasta los menores detalles).<sup>6</sup>

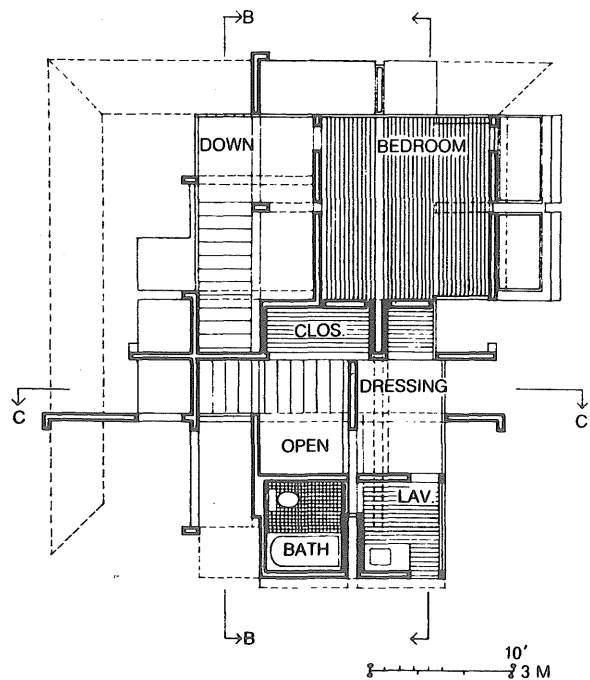
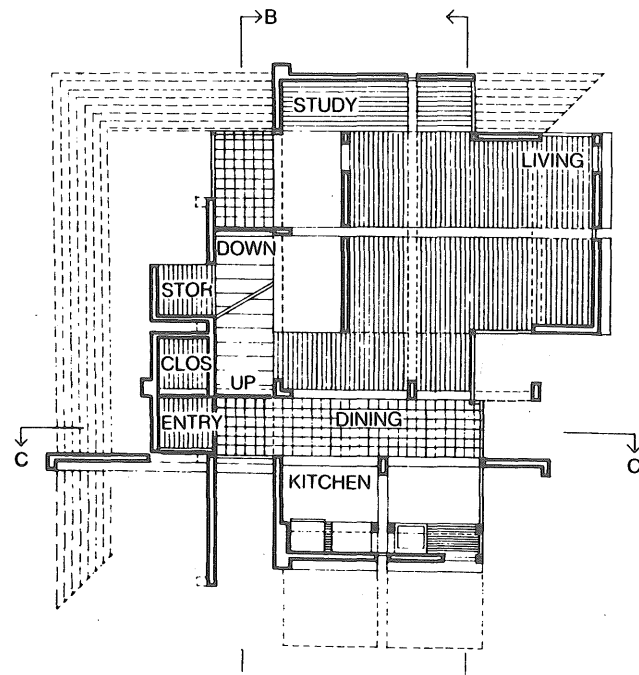
Los intentos de llegar a descifrar las leyes más profundas de la disciplina, a través del ejercicio y la manipulación de la forma, podrían también justificar la aparición de obras fragmentarias ya que, más que su constitución como objeto coherentes, importaría el grado de manipulación formal alcanzado, al menos en alguna de sus partes. Y otra posible justificación para el fragmento podría hallarse, sin más, en asumir la espontaneidad como base de la actividad arquitectónica, con lo que los edificios podrían ser una aglomeración de componentes diversos apenas ligados entre sí, en oposición a la rigurosa unidad instaurada por medio de convenciones y reglas.

En cuanto al por qué del edifi-

ta que, a pesar de su búsqueda de raíces y de historia, éstas resultan ser profundamente objetuales e incluso desarraigadas y, sobre todo, que los procedimientos que la arquitectura contemporánea utiliza para introducir un edificio en el mundo exterior distan mucho de ser procedimientos de simple adaptación o supeditación a condiciones impuestas desde fuera de la disciplina.

La presencia del fragmento en las obras del post-modernismo, en su doble vertiente de falta de conclusión del conjunto y de atomización de sus componentes, tiene para nosotros su justificación en una posición profundamente realista característica de la arquitectura contemporánea. Esta posición realista es la que lleva a que sea necesaria una especie de preparación, conscientemente organizada por el arquitecto, para que el encuentro que se pretende entre la arquitectura y la realidad pueda tener lugar. Y el hecho de que toda la construcción formal que la obra interpone entre el propio objeto y su apropiación sea una preparación, y no un artificio retórico, es el responsable de que la propia obra se manifieste como en suspenso, impidiendo el paso a todo aquello que pretenda completarla o cerrarla, esperando ser ella misma la que, finalmente, se nos revele de la manera más profunda y directa.

Por otra parte, el realismo encuentra su cauce más idóneo en aquellos elementos que, como una ventana convencional, un motivo ornamental o un cierto esquema compositivo, tienen



Peter Eisenman.  
Casa Frank, planta  
baja y planta piso.

bien, si tenemos en cuenta que la reconsideración del ornamento en la arquitectura contemporánea no nace de una voluntad estética, como tampoco la depuración estructural se apoya en los cánones racionalistas de absoluta claridad y regularidad, hemos de reconocer que, de la misma manera que en la arquitectura tradicional existía una vinculación entre lo ornamental y lo fragmentario a causa de la función estética de la arquitectura, esta vinculación se ha tornado hoy en un compromiso común con el realismo y una carga referencial que afecta tanto al fragmento como a la decoración. Y también las referencias, como algo literal e incontaminado, son el fondo contra el que los recursos de transformación y deformación compositiva cobran un mayor relieve. No puede decirse, por tanto, que la distorsión compositiva tiene en las obras contemporáneas como principal misión la de relacionar el edificio con sus alrededores, sino más bien, como lo era en el caso de las referencias, ser indicador de una voluntad de realismo sin la cual podría haber experimentación formal, pero no arquitectura.

Parece claro, entonces, que toda la arquitectura post-moderna comparte una posición profesional que, si es cierto que valora el análisis y la experimentación de la forma, busca ante todo la realidad de sus producciones. Pero, cuando pasamos a considerar exclusivamente los resultados que ofrecen las obras construidas —y así lo señalábamos en el comentario de las de

más que como reflejo de su adscripción a tendencias contrapuestas, como una evidencia del individualismo estilístico que ha traído consigo la arquitectura contemporánea.

El individualismo estilístico es el que explica la coexistencia de los múltiples lenguajes que utiliza el postmodernismo y, también, que sea precisamente al tratar de borrar todo vestigio personal de su actividad cuando el arquitecto se enfrenta a su obra con más fuerza a través del estilo, de su manera propia de hacer arquitectura. El individualismo estilístico nos hace entender, además, el valor que la arquitectura actual concede a la ironía, actitud que no puede nacer sino de una fuerte posición personal que es capaz de enfrentarse desde sí misma a todo lo exterior. Y, a sí mismo, la autodestrucción de las convenciones y los lenguajes establecidos en las obras de arquitectura, que se produce a través de una incidencia individual que atenta contra todo lo que antes era considerado perfecto. Si el realismo, entonces, puede ser considerado, más que como el distintivo de una de sus tendencias, como una de las características de toda la arquitectura post-moderna y, junto con el individualismo estilístico, uno de los fundamentos de su entidad como movimiento arquitectónico pleno, también es necesario reconocer que es precisamente el realismo, tal como se presenta hoy en la disciplina, la raíz de gran parte de sus problemas. Y, también, que las dificultades con que se enfrentan los arquitectos al tratar de lo-



grar el realismo de sus producciones, cuando éste ya no implica ni la marginación de las consideraciones estilísticas ni la adhesión a unas formas y unos medios de expresión determinados, no deja de hacerse patente en las propias obras construidas.

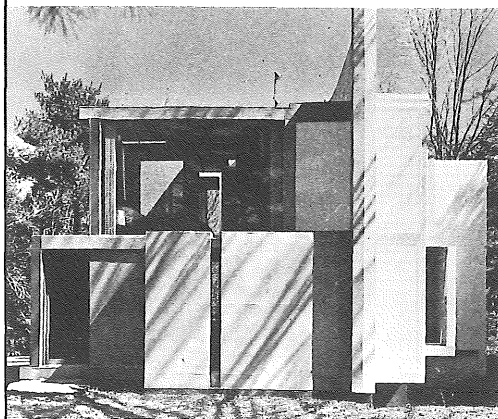
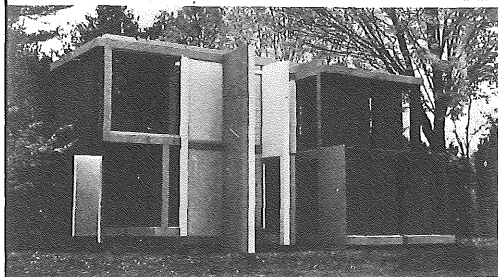
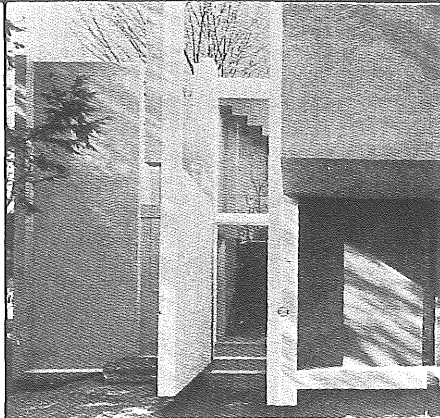
Porque no sólo se trata de la aparente contradicción entre esa voluntad del autor de desaparecer de la obra, con objeto de permitir su encuentro directo con la realidad, y el hecho de que los mecanismos profundamente personales pasen a desempeñar un papel fundamental en la creación de la forma, sino de todo el cúmulo de problemas que trae consigo la presencia constante de referencias en una arquitectura que pretende mantenerse en el campo más estrictamente disciplinario, y para el cual sólo tenemos la explicación de que parece ser una consecuencia lógica del valor que se concede en la cultura actual a las señales o efectos de lo real, incluso más que a la realidad misma.<sup>9</sup> Hemos de reconocer, sin embargo, que aún nos encontramos muy lejos de llegar a ver las consecuencias últimas, el verdadero alcance de esta entrada en la arquitectura de algo considerado tradicionalmente tan opuesto a su naturaleza como es la referencia —la notación literal— paradigma de la más pura figuración que busca reflejar de la manera más directa posible, sin pasar siquiera por las convenciones o las leyes, una realidad exterior.

Queremos mencionar, por último, algunos de los problemas que más preocupan a los arquitectos de nuestros días y que, en

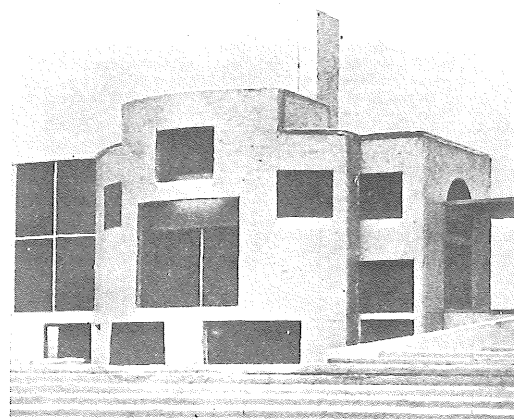
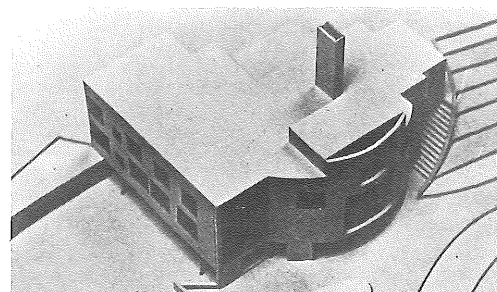
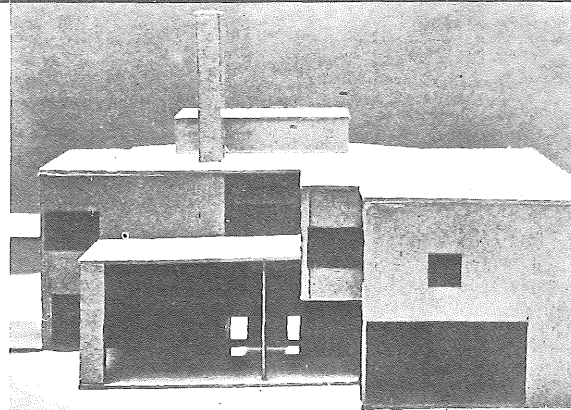
gran parte, caen dentro de los que hemos considerado derivados de la dimensión realista del post-modernismo. Así, la tantas veces discutible correlación entre unas pretendidas referencias y los resultados finalmente conseguidos en las nuevas obras. El papel que juegan la exageración, la distorsión y el absurdo, conscientemente introducidos en las composiciones arquitectónicas. Los evidentes riesgos de la más radical descontextualización de las formas constructivas, y la con frecuencia imposibilidad cierta de hacer entrar en la arquitectura determinados paradigmas experimentales o imágenes procedentes del exterior, resultan ser cuestiones fundamentales a examinar por la propia autocritica del post-modernismo.

Todas ellas son, al tiempo que desafíos, pruebas de la vitalidad de la disciplina en un momento que no puede ya ser considerado como de transición, sino como el de un movimiento arquitectónico fuerte en el que, tal vez por primera vez en la historia, se afirma que un compromiso con la estructura y el contenido de la arquitectura no admite la indiferencia estilística, que los momentos empíricos resultan ser esenciales para la configuración de una obra construida, que también en la cristalización de su propia ley formal buscan los edificios su confluencia con la realidad y, por fin, que la accidentalidad de lo puramente individual posee la capacidad para imponerse como auténtica construcción formal de la arquitectura.

María Teresa MUÑOZ



Peter Eisenman.  
Casa Frank,  
entrada por el lado  
Norte, vista desde  
el Oeste y vista  
desde el Sur.



Robert Venturi.  
Casa Wilke, vistas  
de la maqueta.

## NOTAS

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Introducción a la Estética*. Ediciones Península, Barcelona 1973 (Verlag von Duncker und Humboldt, Berlín 1835). «La primera realización del arte está representada por la arquitectura. Aquí, según sea el contenido más o menos profundo, o, por el contrario, agitado y superficial, la forma será más o menos concreta, o, al revés, abstracta. Cuando este arte que es la arquitectura quiera realizar una adecuación perfecta entre el contenido y la forma, sale de los límites de su propio terreno, para entrar en un terreno más elevado, que es el de la escultura.» «La arquitectura no hace más que abrir la vía a la realidad...» «Como la música, la arquitectura está fundada en las relaciones abstractas...»
- Hauser, Arnold. *Teorías del Arte: tendencias y métodos de la crítica moderna*. Guadarrama, Madrid 1975.
- Rykwert, Joseph. «Ornament: Not Vane Repetition» en *Architectural Review*, diciembre 1976.
- Schmidt, Hans. *Contributi all'Architettura 1924-1964*. Franco Angeli Editore, Milano 1974 (Veb Verlag für Bauwesen, Berlín 1965). «L'inizio del secolo ha eliminato il vecchio stile e ce ne ha promesso uno nuovo, lo stile della nostra epoca... Questo è dunque lo sviluppo che intendono loro per i quali l'architettura e sempre, secondo la concezione del XIX sec., produzione di forme stilistiche.»
- Lukacs, George. «Realismo: ¿Experiencia socialista o naturalismo burocrático?» en *Polémica sobre el Realismo*. Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires 1972 (1969). «Es posible que algunos experimentos artísticos muy limitados y unidimensionales puedan resultar muy fructíferos y llenos de inspiración, para algunos artistas, pero difícilmente son de gran importancia para la humanidad en su totalidad.»
- Gandelsonas, Mario. «Neo-Functionalism» en *OPPOSITIONS* 5, Verano 1976. «Neo-rationalism" and "Neo-realism": these two terms describe more or less exactly the two antagonist ideologies that share the present architectural scene.»
- Rossi, Aldo. Prólogo a «Contributi all'Architettura» de Hans Schmidt (Op.

Cit.).

«Il realismo è quindi per Hans Schmidt l'approfondimento del suo razionalismo...»

6. Schmidt, Hans. *Contributi all'Architettura* (Op. Cit.).

«I metodi (dell'ecllettismo) privano l'architetto di quello che è il diritto fondamentale di ogni arte, quello di creare l'opera come un'unità, nel suo iter complessivo, come gli antichi maestri. Questa unità di pensiero che determina la struttura dell'intero organismo fino all'ultimo dettaglio è l'elemento fondamentale di ogni creazione artistica.»

«In singoli casi l'ecllettismo può produrre le opere più brillanti, contrassegnate da una grande maestria, ma non può risolvere il problema di una concezione sostanzialmente unitaria.»

7. Frankl, Paul. *Principles of Architectural History: The Four Phases of Architectural Style 1420-1900*.

The M.I.T. Press, Cambridge Mass. 1968 (Alemania 1914).

«I am not talking about accidental fragments. I am concerned with the absolute finished, undamaged, mechanically complete buildings, which can not be supplemented, and which do not demand that we supply finite parts in order to complete them but stimulate our imaginations to complete them with infinite ones.»

8. Jakobson, Roman. «El realismo artístico» en *Polémica sobre el Realismo* (Op. Cit.).

«Dostoevski escribe que en arte, para mostrar el objeto, hay que proceder por exageración, deformar su apariencia precedente, hay que colorearlo como se colorean los preparados para observarlos al microscopio. Se colorea el objeto en forma diferente y se piensa: se ha vuelto más sensible, más visible, más real.»

9. Barthes, Roland. «El efecto de lo real» en *Polémica sobre el Realismo* (Op. Cit.).

«Esto es lo que se podría llamar la ilusión referencial. La verdad de esta ilusión es ésta: suprimida la enunciación realista como significado de denotación, lo real se transforma en significado de connotación; puesto que en el mismo momento en que se considera que estos detalles denotan directamente lo real, sin decirlo, no hacen sino significarlo: el barómetro de Flaubert, la puertita de Michelet dicen solamente esto: somos lo real...»